

JOSE DE HERMOSILLA Y EL IDEAL HISTORICISTA EN LA ARQUITECTURA DE LA ILUSTRACION

Por CARLOS SAMBRICIO



José de Hermosilla. Alzado de levantamiento de monumentos de Roma. Roma, 1750. (Academia de San Fernando.)

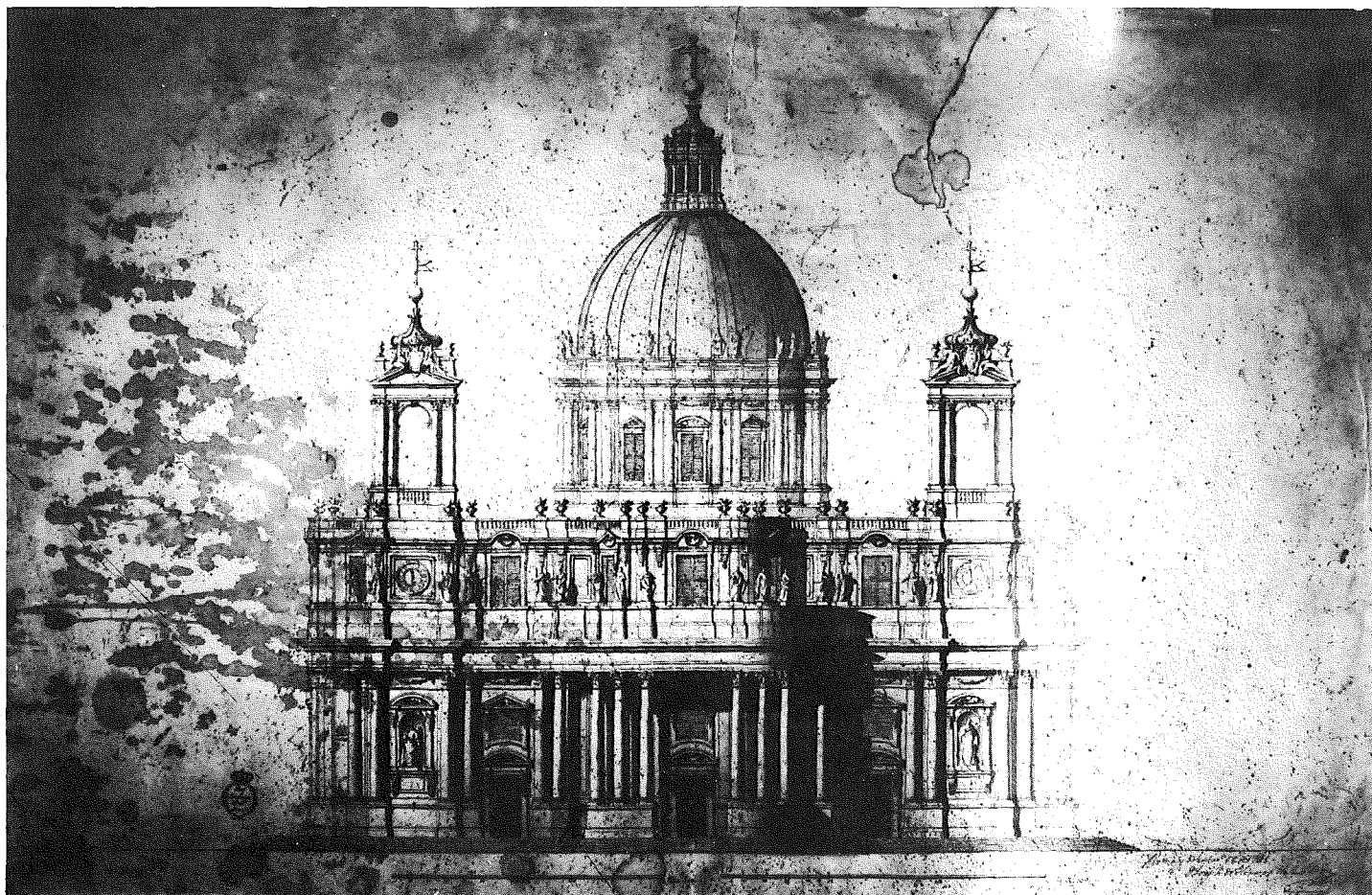
Al iniciar el estudioso el análisis de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII se enfrenta con tres opciones interpretativas claramente diferenciadas: por una parte, y siguiendo los criterios lanzados por Bottineau (1), se plantea cuál fue la influencia real de aquellos artistas franceses que llegaron a la Corte de los Borbones portando un inicial clasicismo y planteando la posible continuidad con Perrault y la Academia Francesa; frente a ellos el problema se centra en ver en qué medida su aportación pudo ser punto de origen de los esquemas desarrollados en la segunda mitad del siglo. Por otra parte, el panorama abierto por Kubler (2) insinúa cómo los arquitectos de la segunda mitad fueron solos continuadores de un

hacer barroco sin que, en ningún caso, exista la posibilidad de identificar sus problemas con los que surgen en el mismo momento en Europa; por último la tercera alternativa, aquella que la historiografía española siempre aceptó de mejor grado, define cómo la arquitectura de la razón en España se debió sólo a la actuación de un núcleo de artistas italianos llegados a trabajar en las obras de Palacio y cuya proyección se manifiesta en la Academia de San Fernando, concebida como continuación de la llamada escuela de Palacio. Entendiendo entonces a Ventura Rodríguez como el máximo exponente del pensamiento ilustrado, esta alternativa sostiene —a pesar de los estudios de Chueca (3)— que todo lo que puede ser considerado como arquitectura

de la razón en España tiene su origen, precisamente, en la influencia que Rodríguez ejerció entre los arquitectos de su momento.

Quisiéramos enunciar, frente a estos esquemas, una cuarta idea: existe, desde los primeros años de la década de los cincuenta, un pequeño núcleo de arquitectos españoles que, al oponerse tanto al barroco clasicista como a los viejos esquemas churriguerescos, pretenden sentar las bases de un cambio en la arquitectura difundiendo para ello bien los primeros esquemas racionalistas, bien el nuevo concepto de historia que surge en estos años. Y aunque en un primer momento no sepan a ciencia cierta qué alternativa

rante todo el fin de siglo el hecho es que la presencia y, sobre todo, la formación de estos arquitectos será el punto clave para el cambio, al enfrentarse repetidamente a los representantes del barroco clasicista (las polémicas entre Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez son un ejemplo), o a los arquitectos italianos, en su mayoría sin unos conocimientos teóricos paralelos a los que ellos ya poseen. Y sólo cuando Diego de Villanueva o Castañeda enuncien los supuestos de la nueva arquitectura, lo que se manifiesta es la separación existente entre los conceptos propuestos por los críticos literarios —tipo Ponz o Jovellanos— sobre lo que consideran es el clasicismo y los nuevos ideales de



José de Hermosilla. Fachada de iglesia, 1748.

proponer ni sepan tampoco ofrecer un ejemplo arquitectónico de su pensamiento, su importancia para nosotros radica precisamente en este hecho, al haber diferenciado lo que suponen los viejos manuales de arquitectura y los nuevos estudios que ofrecen la idea de una teoría arquitectónica. Desechando el problema de su origen, importa ver cómo estos arquitectos españoles darán una respuesta común con respecto a Europa frente a los supuestos existentes y cómo su conocimiento de las principales obras europeas se complementan con las bases de un pensamiento que, al desarrollarse a lo largo del siglo, quedará identificado de forma clara con la arquitectura de la Razón (4).

Coexistiendo entonces las diferentes alternativas du-

los racionalistas (5). Por ello, en el presente estudio, pretendemos estudiar la difusión de un historicismo clasicista que se enfrentó a los conceptos de un clasicismo barroco.

Centrándonos entonces en los primeros años de la década de los cincuenta, es necesario que insistamos en la situación general. Existen, por una parte, criterios comúnmente censurados como son los de aquellos que pretenden mantener una pervivencia del barroco churrigueresco. Paralelamente a ellos se sitúan, como ya hemos indicado, los que gravitaron en torno a Juvara y que ahora desempeñan un importante papel con la difusión del barroco clasicista; empiezan a difundirse los conceptos racionalistas de Laugier —entre una pequeña minoría— y, por último, el pano-

rama se completa con la presencia de un grupo que, en lugar de seguir a los rigoristas, tienen como intención exponer lo que significa en esos mismos años la visión clasicista, consecuencia de los esquemas que Fuga esboza en esos mismos años en Nápoles. Y así, de la misma manera que cada una de las alternativas señaladas puede identificarse en cierta medida con un nombre —la primera con el de Andrés Fernández; la segunda con Ventura Rodríguez, y la tercera con el de Diego de Villanueva— el nombre de José de Hermosilla representa la cuarta alternativa, la constituida por aquellos que pretenden difundir el nuevo concepto de historicismo. Existe entre los distintos grupos, a pesar de todo, un punto común y es la pretensión por modificar los criterios arquitectónicos. Por ello, al estudiar la aparición del concepto historicista —del primer historicismo clasicista— interesa plantear la dimensión y el sentido de José de Hermosilla, contraponiendo su figura a la de Ventura Rodríguez, difusor paralelamente de los esquemas clasicistas del barroco.

Sólo por el papel que, desde el punto de vista erudito, desempeñó Hermosilla, merece ya la mención que la historiografía le ha negado. Ingeniero militar, autor de los planos del Hospital General de Madrid que se construye en la calle de Atocha, arquitecto igualmente reconstructor del Palacio Anaya de Salamanca, éstos son los datos que de él da Llaguno sin que la crítica posterior comente sobre su actuación, con la excepción de D. Enrique Lafuente, quien lanzó, en su día, la idea de una dualidad entre este arquitecto y Ventura Rodríguez (5). Y aunque la erudición nos permita saber que es el autor del trazado del Paseo del Prado de Madrid, de un proyecto de Puerta de Alcalá que no llegó a realizarse y de unos dibujos del Altar del Convento de la Trinidad de Madrid, su papel como difusor de un pensamiento clasicista sobrepasa la mera enumeración de unas cuantas obras. Ingeniero militar, como ya hemos señalado, y alumno del Seminario de Nobles, Hermosilla había tomado contacto con la Academia de San Fernando —con la Preparatoria— debido seguramente a su hermano Ignacio, Secretario de la misma. En 1748 es pensionado por Carvajal para viajar a Roma cubriendo la plaza que Diego de Villanueva había ganado y que, por motivos familiares, no había podido disfrutar. Con una preparación teórica diferente a la que en esos años es normal en la Academia de Madrid, la marcha de Hermosilla a Roma supone uno de los más interesantes contactos directos de un arquitecto español con un medio intelectual italiano claramente diferente al que conoce de Madrid.

La presencia de Juvara en Madrid —llega en marzo de 1735 y muere en enero de 1736— genera un confuso ambiente de cambio por el cual, a partir de ese momento, Ventura Rodríguez pasa a ser tenido por colaborador directo del abate a pesar de que aún hoy desconozcamos cuál fue la influencia real que ejerció el italiano entre los medios españoles. Muerto Juvara y sin especificarse qué papel desempeña Saquetti, el hecho es que los supuestos enunciados por el primero quedan estancados esbozándose, sólo por parte de Ventura Rodríguez, una parcial aproximación a los estudios de Vittone (6). Pero si la situación en Madrid presenta un claro momento de crisis, en Roma, por lo mismo, dos personajes como son Fuga y Piranesi intentan dar un nuevo aspecto del tema historicista mientras que Vanvitelli, en Nápoles, mantiene los criterios de un barroco viejo ya de veinte años (7).

Son éstos los años a los que los viajeros ingleses toman contacto con lo pintoresco, insinuando posibilidades para que ese mundo evolucione hacia una nueva concepción de las ruinas, estudiadas ahora desde un punto de vista clara-

mente arquitectónico, un poco a la manera que las verá Marigny cuando, al viajar junto con Soufflot y Cochin, pretende trasladar el nuevo gusto a Francia. No podemos olvidar de hecho, refiriéndonos al gusto clásico como, pocos años antes, en la Academia de Lyon, Soufflot había estudiado la crisis de una arquitectura basada en los grutescos y rocallas, criticando su estancamiento y falta de sentido y aceptando su dimensión y tomando este hecho como un posible nuevo punto de partida frente a la imagen de un rococó aceptado de manera general (8). Interesa por tanto señalar cómo, mientras que Europa se preocupa por encontrar una alternativa que pueda identificarse con una arquitectura ligada al entendimiento o a la razón, en España, por el contrario, el problema todavía se define de forma distinta y la figura de Hermosilla sirve de ejemplo en el proceso que se da por la defensa que hace del nuevo supuesto frente a la vieja norma. En otro momento, al comentar sobre Sabatini, destacábamos el tema de la formación de los arquitectos italianos residentes en España y veíamos algunos de los dibujos trazados en 1746 por Pavia (9). Si consideramos que son éstos precisamente los años en los que comienzan a difundirse críticas contra el rococó y que, en España, la primera Academia de San Fernando se concibe como el foco de un pensamiento intelectual dominado por los artistas italianos, veremos cómo la llegada de Hermosilla a Roma tiene una importancia y un sentido notable. Logrando sustituir a Villanueva gracias a la mediación de Carvajal se consigue, a través de los ambientes políticos que Roda, embajador de España en Roma, busque un arquitecto que haga de maestro para con los pensionados eligiendo éste de entre los romanos a Ferdinando Fuga (10).

No extraña la relación de Fuga con España, sobre todo teniendo presente las distintas obras menores que por encargo de la Corona concibe, pero lo importante —y lo que al mismo tiempo reflejan la condición ilustrada de Roda— es que éste tome a Fuga como arquitecto representativo de la nueva problemática italiana. Como en su día estudió G. Matthiae, el sentido de la obra romana de este arquitecto expresa, en los años cincuenta, hasta qué punto se desarrolla una crisis dentro del pensamiento arquitectónico (11). Interesando también a la Academia de San Fernando que sus pensionados colaboren con los artistas franceses residentes en Roma, es de destacar la actitud que adopta Preciado de la Vega, escultor residente en aquella ciudad y que había nombrado Director de los españoles, al intentar —sin conseguirlo— que éstos puedan trabajar conjuntamente en la Academia de Francia (12).

Sabemos, a través de la «*Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome*» que un importante número de artistas extranjeros acudían al gran edificio situado en el Corso, frente a lo que era el establecimiento de Piranesi confraternizando así con los estudiosos franceses.

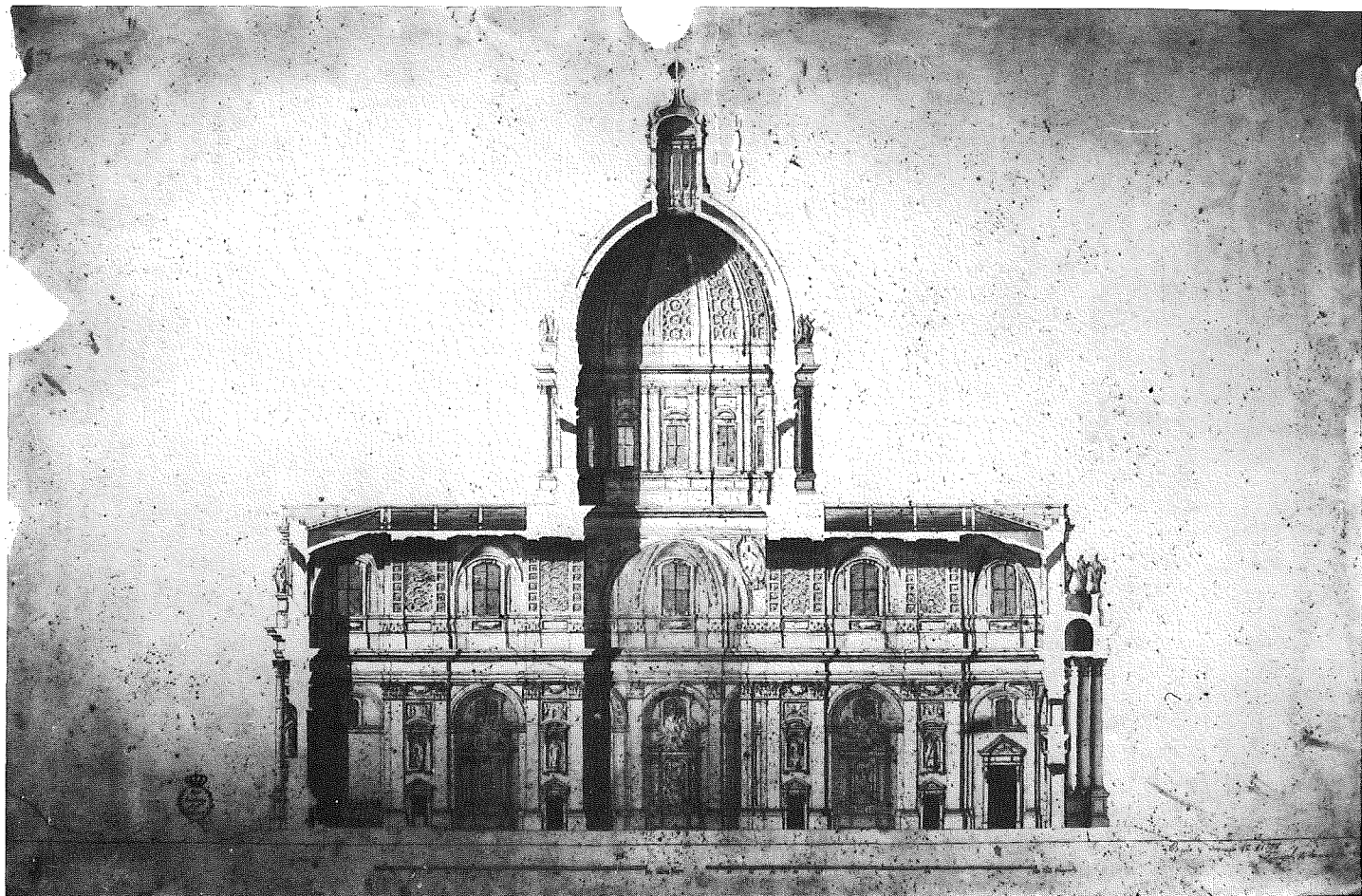
Colaborando casi exclusivamente los pintores —dado que los arquitectos franceses trabajan fuera de su sede, en la Academia de San Lucca—, los estudiantes españoles de arquitectura desarrollan su actividad con los italianos, colaborando directamente en sus estudios o midiendo y estudiando las antigüedades. Por ello, y a pesar de los intentos que realiza Preciado por lograr que el Hospital de Santiago de Roma se convierta en sede de los pensionados, la Academia de Madrid preferirá que no se dé esta independencia con los franceses, fomentándose, por el contrario, las visitas (13). Es siguiendo esta práctica cómo Hermosilla toma contacto —junto con otros compañeros— no ya con los

esquemas de Robert o del primer Piranesi, sino con Ferdinando Fuga.

Así Hermosilla contacta con el estudio de la ruina y con la nueva concepción que ofrece Fuga del historicismo. Son momentos en los que los recientes descubrimientos de Pompeya y Herculano adquieren una singular importancia, esbozándose ya un cambio radical en su estudio: hasta ese instante el resto clásico, la ruina, se había concebido como un cuerpo muerto, como un tema de estudio ligado sólo al coleccionista o al erudito y por lo mismo el estudio de la antigüedad es consecuencia de este planteamiento y se analiza como perteneciente a un mundo sin proyección. A partir de la aparición de la ruina o, mejor, de la nueva

de los cincuenta, la llegada de Mengs a Roma en 1751 marca una pauta que confirma, en parte, los esquemas de Fuga: violentamente hostil al gusto francés —como señala Chastel (14)— Mengs pretende desarrollar la doctrina de la belleza antigua y del sublime. Y si los franceses que viajan a Roma en la década de 1740-50 tienen como pretensión contemplar lo que se ofrece ante ellos, enfrentándose a los «amateurs» ingleses o a los «ideólogos» alemanes, los españoles, por el contrario, adoptarán los criterios clasicistas casi sin comprender los temas enunciados por Piranesi.

Dividiendo su actividad entre la práctica y el estudio, Hermosilla colabora, como señala Tormo (15), en la construcción de la iglesia de Santa Trinitá en Via Condotti,



José de Hermosilla. Sección Iglesia.

valoración que éstas adquieren tras los estudios de Legay o Piranesi, la posibilidad que se abre a los estudiosos es la de tratar los modelos históricos en una nueva dimensión arquitectónica. De esta manera, los viejos modelos, las ruinas, las imágenes de aquellos templos antiguos que hasta hacía poco sólo eran objeto de estudios eruditos, a partir de ahora se concebirán como puntos de una actividad distinta, imagen de una posible nueva arquitectura.

Los años que Hermosilla permanece en Roma corresponden a los momentos en los que los temas propuestos por Legay y Piranesi han logrado definir una opinión sobre el mundo clásico. Pero si los supuestos esbozados por ambos sobre la antigüedad se han precisado en la década

pero centrando su principal actividad en el estudio; en el análisis de las nuevas formas de ver y de concebir elabora un «Curso de arquitectura civil» en el que intenta sintetizar —se nos dice— los esquemas de la construcción. Trabaja igualmente en una importante traducción de Vitruvio que complementa con notas y redacta una obra sobre las máquinas para la construcción de edificios que obtendrá la aprobación de Boscowik y Fuga (16). Entendiendo que el estudio de la nueva teoría no puede quedar separado de la ciencia de la construcción, analiza paralelamente los distintos ensayos editados en estos momentos y con la pretensión de marcar un nuevo camino a los arquitectos españoles escribe —por encargo de Carvajal— un tratado de geome-

tría demostrando así una preparación que le será reconocida por los miembros de la Academia, dándose el caso de que se le encargue comprar para la misma los principales textos publicados en aquella ciudad.

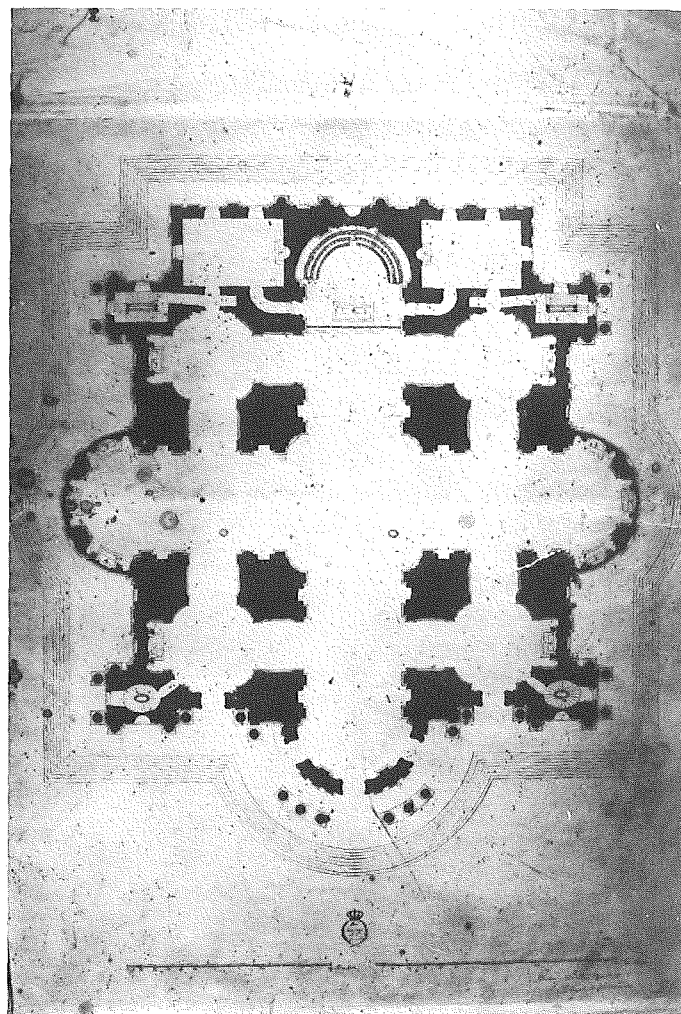
Interesa destacar la evolución que se produce en el ambiente cultural de estos momentos y que puede traducirse en las diferencias existentes entre los textos que la Academia había solicitado en sus primeros momentos y los que Hermosilla da a conocer desde Roma. Conocemos la lista que Olivieri manda a Preciado de la Vega en 1744, solicitándole envíe los libros más importantes para el estudio de la arquitectura (17) y, por lo mismo, conocemos los textos que el propio Preciado propone a los alumnos de la Arcadia y que han sido estudiados por Julián Gállego (18). En ambos momentos los criterios de la Academia de Madrid pretenden mantener la opinión de cómo son los grabados y las estampas los soportes básicos para la difusión del qué hacer arquitectónico. Basándose así —al igual que los tratadistas del viejo esquema— en una definición de la preceptiva y en el uso de una normativa arquitectónica centrada y basada en la repetición de los modelos, la figura de Preciado se define dentro del pensamiento arquitectónico como un contradictorio paso atrás con respecto a las ideas de los arquitectos residentes en estos años en Roma. Enfrentándose entonces con su mismo director en Roma, Hermosilla comienza a asimilar los nuevos conceptos del mundo clasicista y así cuando en 1750 manda a la Academia una serie de dibujos realizados durante su estancia en Roma la novedad de éstos es casi menos importante que la propia crítica a que le somete la Academia (19). Al intentar definir el nuevo concepto clasicista que, de forma rotunda, choca con el historicismo barroco, la actitud tomada por Saquetti frente al proyecto es uno de los puntos de mayor interés para la comprensión del momento.

Siguiendo supuestos paralelos a los enunciados por el Conde Algarotti (20), Hermosilla empieza a interesarse por el tema historicista, entendiéndolo de forma más amplia a como posteriormente lo tratarían los teóricos de la década de los años sesenta. Para él, la alternativa historicista supone aceptar un punto de partida para estudiar de qué forma el conocimiento puede resolver los grandes temas, cuando todavía el triple ideal de Razón, Naturaleza y Antigüedad no han condicionado el desarrollo de una moda griega o de la arquitectura romana. Son todavía los momentos en los que se estudia con igual dedicación el arte egipcio, el chino, el renacentista y el gótico, y sólo años más tarde uno de éstos se destacará del resto haciendo que se produzca una extraña identificación entre el nuevo historicismo clásico y la totalidad de la arquitectura de la Razón. Pero en los primeros momentos de los años cincuenta, y para Hermosilla de la misma manera que para Algarotti, estudiar la arquitectura del renacimiento tiene un sentido concreto, y las opiniones que surgen en la Academia cuando manda desde Roma los dibujos nos sirven para conocer la situación teórica de la arquitectura española de los primeros momentos de la crisis.

Las actitudes que adoptan, a través de la Academia, individuos como Saquetti o Marquet, los dos arquitectos que intentan monopolizar las actuaciones y decisiones de la sección de arquitectura, son sorprendentes (21). A menudo se ha planteado el tema de la formación arquitectónica de aquellos extranjeros que llegan a España en los momentos de los Borbones y que se atribuyen títulos profesionales que en ningún momento habían poseído en sus países de origen. Lanzada por Ceán la idea de que Marquet o Carlier no son sino empedradores que en España sustituyen su título por el de arquitectos, el tema de mayor interés

se centra en el estudio de los conocimientos teóricos de Saquetti, al haber sido considerado este arquitecto como el seguidor de Juvara y discípulo principal del mismo. Tanto al tratar de Ventura Rodríguez como ahora al intentar estudiar la personalidad teórica de Hermosilla, la contradicción se plantea en torno a la persona de Saquetti y su total ignorancia de la teoría arquitectónica ofrecen dudas respecto al papel que se le ha atribuido.

Sin más elementos de juicio de los enfrentamientos teóricos que sostiene con ambos, el hecho es que difícilmente podamos ver a Saquetti como el arquitecto capaz de concebir una obra como la del Palacio Real de Madrid y lo



José de Hermosilla. Planta.

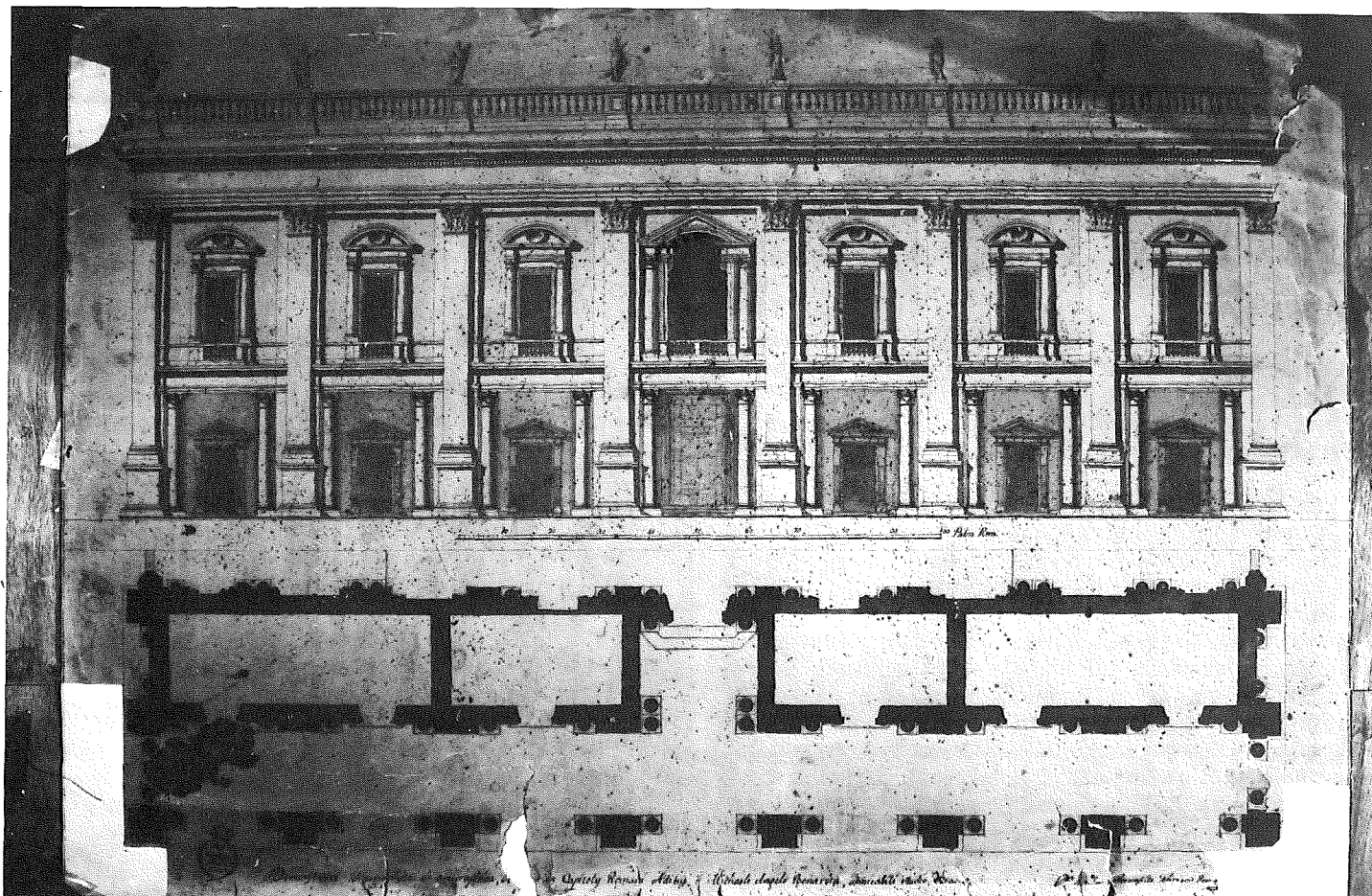
identificamos más con un maestro de obras culto, con un individuo ligado a la práctica arquitectónica pero dependiente siempre de las indicaciones y normas dictadas por el arquitecto.

Así, a la vista de los planos que Hermosilla manda de un palacio, de una iglesia-catedral y de los alzados renacentistas del Campidoglio, Saquetti emite una larga serie de juicios y de opiniones que demuestran hasta qué punto desconoce la tradición arquitectónica italiana. Acusa a Hermosilla de haber dibujado el Campidoglio siguiendo estampas o dibujos, manteniendo entonces en sus alzados errores de apreciación importantes. Y la contestación que a esto da Hermosilla es interesante por lo que supone de

ruptura con el concepto de la práctica arquitectónica. «... Hubo quien sugirió haberlos yo copiado de alguna estampa: impostura que puede desmentir con su autoridad el señor Arostegui que por hallarse a la sazón de Ministro en esta Corte en Roma, facilitó con su autoridad se me permitiese medir ese edificio» (22).

Interesa ver cómo se enfrenta en Madrid el estudio de la arquitectura con la medición directa de las ruinas. Es el momento en que, siguiéndose la tradición marcada por Desgodetz (23), se plantea la aproximación al mundo antiguo como fundamento para apreciar cómo y de qué forma se han resuelto los elementos de una cultura. Por ello, frente a la idea de Saqueti que señala cómo el estudio se

punto de mayor interés es cuando señala cuál es la consecuencia del concepto historicista. «... Si yo hubiese diseñado el Campidoglio, coronado de estatuas que guardasen las debidas proporciones con las pilastras, no lo hubiera diseñado como está» (24). Y este criterio de mantener los esquemas, de repetir y ver cómo Miguel Angel pudo componer el volumen arquitectónico y cómo, posteriormente, las estatuas modifican las relaciones existentes con los elementos constructivos, es uno de los puntos fundamentales del nuevo sentido del historicismo. Intenta comprender cuáles eran los problemas surgidos y cómo se resuelven los detalles, pero lo que todavía no hace es componer basándose en los restos clásicos.



José de Hermosilla. Fachada Palacio de los Conservadores, 1748.

debe de realizar por medio de estampas y a láminas aparece, por primera vez, una opinión nueva, fruto sin duda de los contactos con los arquitectos franceses. La figura del estudioso que analiza «in situ» los principales monumentos, que intenta repetir en cada dibujo la manera de componer y de realizar del antiguo se aprecia en Hermosilla, quien señala cómo «... La Academia adoptó un dictamen muy raro, concordemente se convino en que las estatuas de la coronación eran improporcionalmente pequeñas respecto a las pilastras». Le debe de extrañar al alumno el oír semejantes críticas de los maestros, sobre todo cuando contesta: «... Todos saben que las estatuas que coronan el Campidoglio son improporcionadas a la obra». Pero el

En la polémica que comienza a surgir entre los distintos criterios historicistas, Hermosilla adopta una postura clara. Defiende el criterio del historicismo clásico como preferente, basándose en que puede entender mejor una Venus griega o un Apolo que «... a los egipcios que tuvieron el mal gusto de fabricar sus ídolos con figuras muy extrañas». Este es el momento, años finales de la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, en el que algunos españoles (entre los que podríamos citar a Pérez Báyer, Ponz y algún otro), se sienten atraídos por vez primera por el nuevo sentido de la arquitectura de las ruinas, de los restos, pero no con el afán coleccionista que podría caracterizar quizá a los dos primeros —convirtiéndolos entonces

en seguidores de Caylus—, sino integrándolos en las inquietudes que definen a los arquitectos o viajeros franceses e ingleses de los primeros momentos.

Existe además en el memorial que Hermosilla envía sobre el Campidoglio, una crítica a Saquetti que sorprende. Como constructor del Palacio Real de Madrid cae al comentar los planos del Palacio que Hermosilla manda a la Academia, en una contradicción importante como es la de señalar la desproporción existente en las dimensiones del edificio. Por ello la respuesta de Hermosilla abre un interrogante además de demostrar el conocimiento que ha adquirido tanto en su estudio con Fuga como con su contacto con el historicismo sobre la dimensión de Saquetti y sobre su participación en la fábrica del Palacio Real de Madrid: **«... Enseñan los autores —se atreve a decir el alumno a los maestros de arquitectura, y más en una Academia de enorme disciplina—, y testifica la práctica que la altura de los edificios generalmente se ha de proporcionar a su extensión».**

«Tres ejemplares de excepción desempeñaron mi intento. Sea el primero el nuevo Palacio de Madrid, en este bellissimo edificio la longitud de la fachada principal son cuatrocientos ochenta pies y la altura poco menos de ciento treinta... La Academia no ha calificado todavía de excesiva esta altura, y verdaderamente no lo es.» «El segundo ejemplo es el Palacio Lateranense, obra de las más insignes de Sixto V: el largo suyo son doscientos sesenta y tres pies... y el alto ciento catorce pies y no hay quien juzgue esta altura improporcionada.» «El tercer edificio es el Palacio Farnesio... siendo su longitud doscientos trece pies y su altura noventa y un pies. La altura de los edificios no está determinada indudablemente como la de los órdenes de arquitectura, no habiendo ni demostraciones matemáticas ni sentencias de autores ni práctica uniforme que la prescriba» (25).

Existe a través de esta crítica, una larga serie de elementos a destacar para una correcta comprensión del mundo propuesto por la idea clasicista de Hermosilla. Interesa ver, por una parte, cuáles son los modelos que propone como representativos para comparar sus dibujos. Toma el Palacio de Madrid, reclamándose entonces estudioso de Juvara y criticando, al que parece ser el arquitecto encargado de la obra, el no haber siquiera comprendido el sentido del proyecto; plantea como modelos dos ejemplos del mundo clasicista romano. Su defensa del clasicismo —paralela en estos momentos a la alternativa esbozada por Fuga— pretende hacer oscilar los esquemas barrocos españoles hacia sus iniciales puntos de partida, hacia una construcción de las formas clásicas donde la simplicidad sea en realidad consecuencia de los esquemas prerracionalistas que se insinúan en el mundo arquitectónico del momento. Interesa ver cómo esta actitud que adopta choca con la que Miguel Fernández, su compañero en Roma, quien desarrolla una práctica arquitectónica concebida en términos claramente distintos: mientras que para el uno lo importante es intentar mantener un barroco en el que se sustituyen unos adornos por otros, pertenecientes esta vez al mundo clásico, para Hermosilla, es preciso volver a la fuente del clasicismo. Rechazando de manera total las críticas presentadas tanto por Saquetti como por cualquiera de los arquitectos que no comprendan la importancia del cambio arquitectónico, su llegada a España va a tener una repercusión en la enseñanza de la arquitectura.

A pesar de encontrarse con que la situación en la Academia de Madrid no es en nada parecida a la imagen que él dejó (al haberse agudizado las polémicas y los distanciamientos entre Saquetti y Ventura Rodríguez, o entre Ven-

tura Rodríguez y Diego de Villanueva), lo importante es que paulatinamente van ingresando en la Academia individuos que ayudan a modificar la composición y el sentido de la corporación.

Es éste un momento en que, de forma constante, comienza a ponerse en entredicho la autoridad y el sentido del viejo maestro italiano y son los años en que Ventura Rodríguez planteará contra él la polémica sobre el del Hospital de Madrid. Rodríguez se atreve a recurrir a aquellos mismos arquitectos romanos que habían formado la llamada Comisión de Censura en la obra de Palacio, intentando así plantear un conflicto teórico entre Saquetti y los arquitectos partidarios de un nuevo tipo. De esta forma, al desautorizar al que aparentemente pasa por ser su maestro, Ventura Rodríguez adquiere un peso cada vez mayor en el panorama arquitectónico del país y durante ocho años, hasta la llegada en 1759 de Carlos III, será el auténtico director de la arquitectura española.

Ante este esquema y al defender cada uno una alternativa arquitectónica distinta, parece lógico que el choque entre Hermosilla y Ventura Rodríguez se produzca desde los primeros momentos de la llegada de aquél a España. Rodríguez pretende difundir una imagen distinta de clasicismo, centrada como ya hemos comentado en otras ocasiones en una nueva valoración del barroco; Hermosilla, por lo tanto, al intentar desarrollar lo aprendido en Roma va a convertirse ya sea desde la Academia de San Fernando como desde la fábrica del Palacio Real, de la que es nombrado teniente, en uno de los críticos más importantes de Ventura Rodríguez.

Formado por otra parte en el mundo de las ciencias y de las matemáticas, Hermosilla desarrolla sistemáticamente una personalidad diferente a la de Rodríguez y, mientras que el uno concibe su **«Curso de Geometría»** basándose para ello en los contemporáneos y manteniendo —como destaca Chueca— la presencia constante de Wolfio Ventura Rodríguez, por el contrario, apenas se separa en su **«Curso»** de las ideas lanzadas por Arfe (26). Sin duda debido a una serie de presiones y de discusiones, Hermosilla abandona la docencia de la Academia de San Fernando en 1756, integrándose de nuevo como ingeniero militar en el desarrollo de nuevos temas. Y si como difusor de un nuevo pensamiento, de una alternativa clasicista paralela a una imagen racionalista que Villanueva había empezado a desarrollar, si por su categoría de teórico arquitectónico tiene un papel a jugar en el panorama español lo importante es que desempeña igualmente, en los seis años en que permanece como director de Arquitectura en la Academia un rol pocas veces mencionado pero de singular importancia para comprender el sentido del cambio en la arquitectura española del setecientos (27).

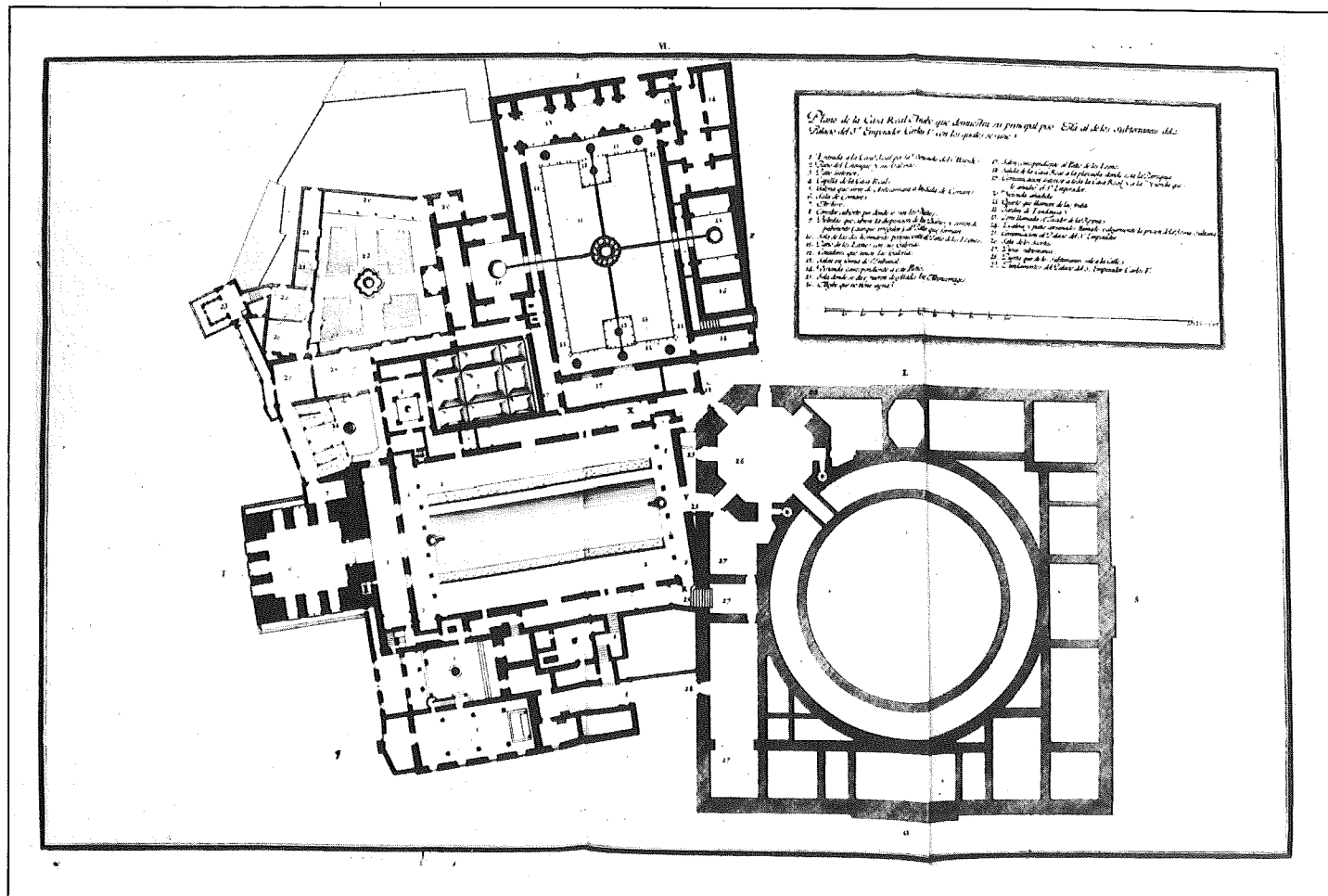
A través de los distintos encargos que recibe Hermosilla desde los primeros momentos de su llegada, todos sus intentos se centran en definir el nuevo concepto de arquitectura clasicista. Comisionado para estudiar y levantar los planos de El Escorial, rompe entonces con una línea de autores eruditos, que habían tratado el tema del monasterio. Desde Sigüenza a los estudios que de Francisco de los Santos para acabar en el trabajo de Giménez, el tema de El Escorial se había planteado como la descripción histórica de un edificio singular. En ningún momento su imagen se plantea durante los siglos XVII y XVIII, hasta el estudio de Hermosilla como fruto de un análisis arquitectónico (28). Parecía entonces que el edificio hubiera dejado de serlo al convertirse en imagen de una cultura, como si su referencia bastase para darnos idea de un momento de la historia de España. Haciendo abstracción de su sentido

arquitectónico, Hermosilla intenta, en la primera aproximación que realiza en España al tema historicista, plantearnos la nueva dimensión del edificio.

Desarrollando una actividad arquitectónica contrapuesta a la imagen que había desarrollado y que mantenía Ventura Rodríguez, Hermosilla comienza a difundir los estudios historicistas. Y aunque en ningún momento insinúe en su actividad lo que el padre Benavente define en el frontispicio de los **«Elementos de arquitectura Civil del Padre Rieger»** al tratar el tema de la cabaña vitrubiana, un poco a la manera que Caramuel había insinuado la lámina XV de su **«Arquitectura Recta y Oblicua»**, Hermosilla plantea claramente la evolución arquitectónica.

González Velázquez había emprendido a través de toda España por Real Orden en 1750 con el encargo de conocer y localizar antigüedades, existen toda una serie de estudios y de tratados cuya simple referencia constituiría en sí un tema de importancia (29). Lo común a todos ellos es que plantean el estudio del monumento desde un punto de vista de su antigüedad, situándose así más en el entorno o en el espíritu de Caylus que en el nuevo sentido que adquieren Pompeya o Herculano.

Minimizados los elementos clásicos como parte integrante de una arquitectura, el cambio se identifica sobre todo en el intento de desechar el criterio acumulativo o pintoresco, adoptando por ello un nuevo modo de conce-



José de Hermosilla. Plano de la Alhambra de Granada, 1761.

Así, en 1763 desarrolla, ayudado esta vez por dos discípulos de la Academia como son Arnal y Juan de Villanueva, el estudio de las antigüedades árabes de Granada, olvidando de forma manifiesta cualquier posible referencia erudita.

Pocos años antes, Diego de Saarabia había recibido el encargo de la Academia de efectuar un estudio sobre los restos de los palacios árabes de Córdoba y Granada. Desarrollando un concepto erudito, había efectuado los dibujos de las decoraciones, de artesonados..., sin preocuparse en ningún sentido por el hecho arquitectónico. Siguiendo un planteamiento historicista que evoluciona desde el supuesto enunciado por Bernardo de Adrete a los viajes que

bir. En este sentido las diferencias que existen entre el estudio que realiza Hermosilla en El Escorial o, la que lleva a cabo años más tarde en Granada con respecto a los dibujos que Diego de Villanueva había intentado difundir en 1754 (divulgando los restos de arquitectura egipcia o romana, concibiendo paralelamente la pirámide, la rotonda y el obelisco) queda claro. Para Villanueva estos elementos constituyen el punto de partida de un nuevo repertorio arquitectónico que se debe de sustituir a las guirnaldas, las conchas o a los grutescos. Pero mientras que para Hermosilla el mundo de las ruinas significa una lección arquitectónica, para Villanueva la idea que mantiene es la de esbozar sólo los elementos de un nuevo lenguaje.

Más acorde el estudio de Hermosilla en Granada con los esquemas de Lerroy o con los que Piranesi empieza a insinuar en su **«Magnificencia dei romani»**, la visión que esboza de una civilización perdida concuerda con un mundo paralelo o idéntico al de la ilustración. El, que como ya hemos señalado abandona en 1756 la Academia volviendo al ejército como ingeniero militar, no puede olvidar la visión italiana y, de la misma manera que Piranesi en el **«Parere»**, se plantea el gusto clasicista, el renacentista o el árabe. Y así como Luis Velázquez en 1764 o Julián Bort mantienen un criterio sobre las ruinas que nada tienen que ver con la opinión europea del momento (30), el propio Hermosilla indica: **«... Mi misión —en el estudio de las ruinas— es muy distinto de lo que piensan»**. Y en lugar entonces de realizar el estudio de los restos, plantea un estudio arquitectónico de lo que debían haber sido el conjunto de los palacios, estudiando los sótanos, las distribuciones, planteando hasta qué punto existe una diferencia entre el mundo de Caylus y la imagen del clasicismo.

Como podemos estudiar a través de las Oraciones de la Academia la presencia de un motivo, el de la historia de la arquitectura, se destaca debido sin duda a la influencia de Voltaire. Así, la presencia de Herrera como referencia tópica en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII y el interés que despierta el estudio de El Escorial se manifiesta en los ejemplos que había realizado Hermosilla y que, según las propias actas de San Fernando, **«... fueron puestos como modelo en la sala de arquitectura»**, aunque posteriormente y como consecuencia de su almoneda salieran a la venta en un anuncio que dio la Gaceta de Madrid. Aunque el tema de El Escorial sea estudiado igualmente por Juan de Villanueva y a final del siglo por Silvestre Pérez, la permanencia del tema herreriano con constantes referencias a los tratados y discursos se integra, poco a poco, en el desarrollo de la nueva teoría arquitectónica, y de esta forma la introducción en España de la imagen clasicista, del nuevo gusto por las ruinas se ha esbozado años antes de que Antonio Rafael Mengs (individuo identificado como introductor del nuevo gusto), intente tomar contacto con el gusto clasicista.

Pero no es sólo el tema del historicismo el punto fundamental que insinúa o define la actividad de Hermosilla como arquitecto en Madrid. Su pretensión de difundir los conceptos lanzados por la Enciclopedia se sintetizan en el estudio de la obra del Prado de Madrid (31). En otro momento, al tratar de Bails, señalábamos cómo el problema de la nueva ciudad implica un tratamiento distinto no ya de las redes diarias al intentar concebir la ciudad como punto de contacto entre distintos monumentos —sino que, por el contrario, se intentan potenciar aquellas ideas que modifiquen la relación del hombre y de la naturaleza en la ciudad—. La existencia de grandes paseos con arbolado, de calles anchas y de plazas donde se comunicasen distintas vías, es uno de los tópicos constantes en la arquitectura de este momento. La propia Enciclopedia, al referirse al concepto de **«Ville»**, destaca como **«Pour qu'une ville soit belle il faut que les principales rues conduisent aux portes; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible... Dans le concours des rues, on pratique des places dont la principale est delle ou les grandes rues aboutissent»** (32). Y en este sentido las reformas que emprende Carlos III en Madrid se ajustan claramente con el criterio que marca la Enciclopedia. Habiendo superado las críticas que Descartes hiciera a la ciudad del siglo XVII y aproximándose a los esquemas que Morelly define en su **«Code de la Nature»** en 1755 cuando señala la necesidad de crear una serie de plazas regulares y

agradables el esquema del Prado entra perfectamente dentro de la idea que enuncia Laugier sobre la ciudad.

Se ha esbozado ya un paseo en la España de Fernando VI, imagen además del mundo clásico, en el que los motivos que concebirá Ventura Rodríguez de las dos fuentes se plantean como elementos decorativos —como acertadamente señaló Julián Gállego (34). Pero interesa tener presente cómo este contacto con las realidades que se están generando en Francia e Italia, tiene su origen en la España de la Ilustración a través no sólo de Hermosilla sino, en general, gracias a un reducido núcleo de ingenieros militares. El trazado del paseo del Prado, obra de Hermosilla, se puede identificar con los conceptos que los tratadistas de la segunda mitad del XVIII habían enunciado. Pero existe además un tema que presenta por su novedad mayor interés que el simple trazado del Prado y que lo complementa claramente.

A través de los estudios efectuados por Chueca sobre el urbanismo de Carlos III, la idea del gran paseo concebido como una unidad en el que se llegaban a definir conceptos como el de **«salón»** se contraponía, en nuestra opinión, con la imagen de la ciudad de los años cincuenta. De ninguna manera se concibe la ciudad a partir de elementos aislados, sino que, por el contrario, se intentan articular todos los puntos que configuran el trazado general. Laugier, a este respecto, señalaba como **«... Quinconque sairait bien dessiner un parc traçera sans peine le plan en conformité duquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble»** (35).

Lo que interesa es modificar el esquema único y, en este sentido, el trazado del Prado no puede comprenderse como aislado en sí, sino que, por el contrario, debe de plantearse como una continuación del trazado de la Puerta de Alcalá de Madrid. Integrando entonces el tema de la puerta dentro de la alternativa planteada por el paseo, hemos encontrado en el archivo de Simancas noticias relativas a un tercer proyecto de Puerta de Alcalá que complementa, sin duda, el tema insinuado por Sabatini o por Ventura Rodríguez. Según nos señaló en su día Chueca, existían dos planos de la Puerta de Alcalá de Sabatini, dos dibujos de grandes proporciones que, en los alrededores de 1955, pertenecían al entonces director del museo Romántico madrileño de D. Mariano González de Lara. Perdidos quizá hoy estos dibujos sólo quedan los cinco planos que realiza Ventura Rodríguez para la puerta y, de estos cinco planos, lo más importante es la idea que tiene Rodríguez de concebir el elemento de entrada como único y sin pretender que se una o se integre al resto de las construcciones.

El tercer proyecto de Puerta de Alcalá realizado en el momento e ideado por José de Hermosilla, según se puede estudiar en la documentación existente en el Archivo de Simancas, intentaba no sólo plantear una idea nueva de puerta, sino que, previendo una unión con el tema del Paseo del Prado, valoraba de forma nueva la situación de la fuente de la Cibeles. La diferencia que existe entre el proyecto de Hermosilla y el de Ventura Rodríguez radica en que el primero intenta reestructurar la ciudad a partir de un hecho concreto como es la concepción de una puerta, rompiendo con la idea barroca de puerta o con los conceptos insinuados, años más tarde, por Bails cuando señala en la arquitectura de la puerta un doble sentido o dirección.

Podríamos en este sentido comentar un cierto número de obras menores de José de Hermosilla, altares en Madrid.

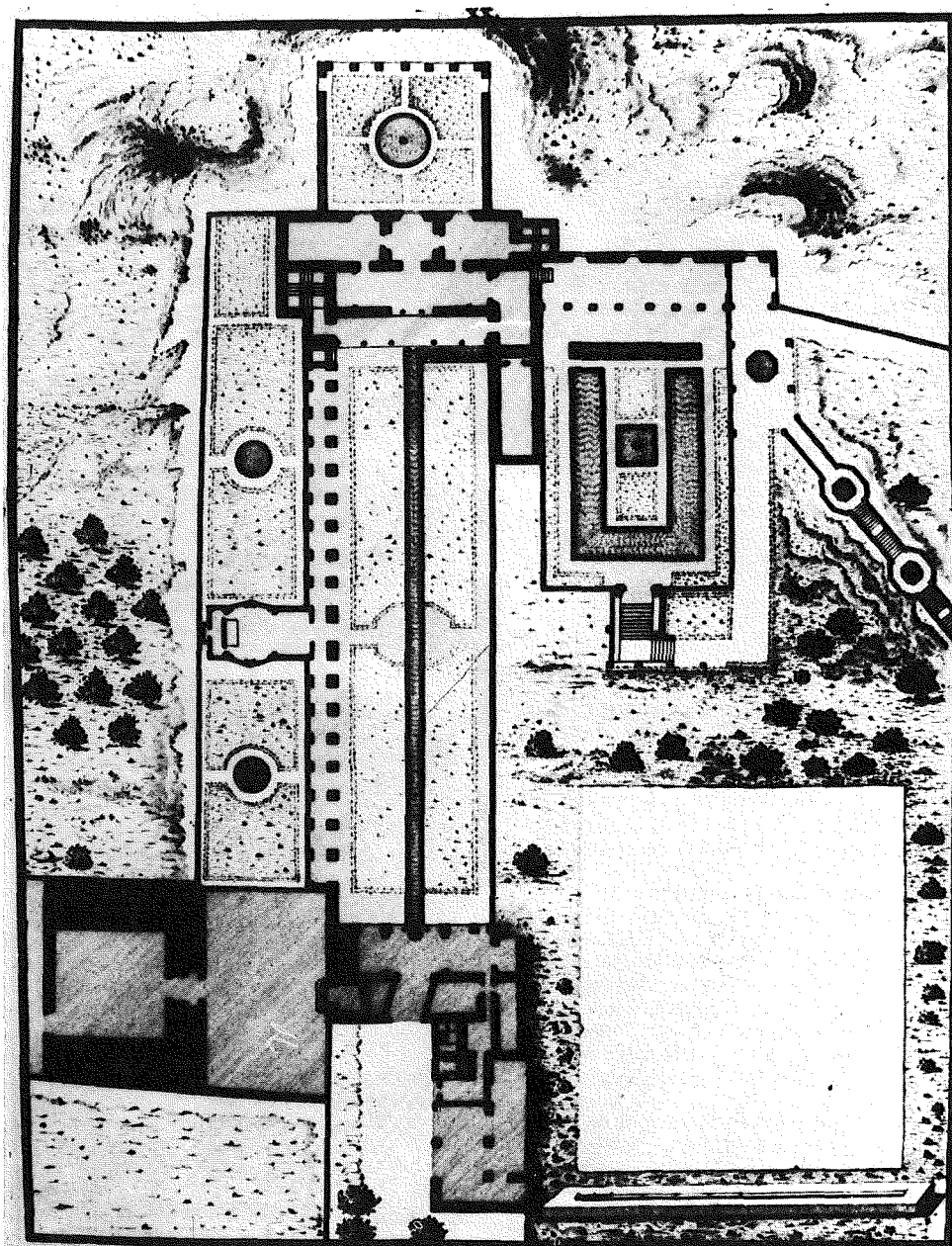
capillas en Córdoba... (36), pero sin duda otro de sus proyectos de interés y que precisaría para su estudio una auténtica monografía es el tema de la reconstrucción del Colegio Anaya de Salamanca.

Basándose ya en los supuestos enunciados por Soufflot y defendiendo la alternativa del clasicismo como punto de partida de una posible nueva orientación arquitectónica, el estudio que realiza en la fachada del edificio abre una puerta nueva a los conceptos arquitectónicos españoles del momento y define la posibilidad que sólo se verá desarrollada en contadas ocasiones. Podríamos intentar establecer una relación entre el sentido clasicista existente en esta obra de Hermosilla y en algunos proyectos de Ventura Rodrí-

guez, en los que la máscara clasicista no es sino justificación mal entendida de un tema más general.

Entre el estudio de ambos, lo que dista no es tanto un saber hacer o una práctica arquitectónica, sino que, por el contrario, aquello que más claramente se manifiesta es precisamente la influencia que tiene en la arquitectura de estos momentos los esquemas italianos. Entre la fachada de Salamanca y la catedral de Pamplona existe el mismo abismo que separa a Fuga o a Soufflot de Saquetti. Y sólo el desarrollo de esta alternativa europea va a encontrar años más tarde su respuesta en un arquitecto como Pedro Arnal, quien intentará desarrollar en España las premisas del clasicismo.

José de Hermosilla. Planta de la Alhambra, 1761.



(1) Y. Bottineau: *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*. Bordeaux, 1962. Igualmente son interesantes *Baroque ibérique*. Fribourg, 1969; *Architecture éphémère et baroque espagnol*, Gazette des Beaux-Arts, LXXI, 1968; *La fortune de l'architecture baroque espagnole*, Revue de l'Art, núm. 11, 1971. Con un planteamiento diferente Claude Bédat estudia en su texto *L'académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1973, la fortuna de la Academia de San Fernando de Madrid.

(2) G. Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. A. R. S., Hispaniae, tomo XIV, Madrid, 1957; *Art and Architecture in Spain and Portugal, 1500-1800*, Baltimore, 1959.

(3) Desde el elogio funerario que Jovellanos dedica a Ventura Rodríguez, *Elogio de D. Ventura Rodríguez ilustrado con notas, y el de Carlos III*, Madrid, 1790, hasta la biografía publicada por T. Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez Tizon in the development of Eighteenth Century Style in Spain*, Michigan, 1973, existe una larga bibliografía de la que quizá sería necesario destacar los artículos de Lafuente Ferrari publicados en 1933 en *Arte Español* sin que tuvieran continuación. Chueca ha intentado en multitud de artículos replantear la figura de Ventura Rodríguez. F. Chueca Goitia: *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Actas del Congreso Guarini, Turín, 1970; *Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid*, A. E. A., núm. 64, 1944; *Goya y la Arquitectura*, Revista de Ideas Estéticas, núm. 15 y 16, 1946; *Los Arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas*, Revista de Ideas Estéticas, núm. 2, abril-junio, 1943; *Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana*, A. E. A., núm. 52, 1942; *Varia Neoclásica*, Madrid, 1973; *Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga*, A. E. A., 1943; *La Arquitectura Religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma*, A. E. A., núm. 88, 1949. Ver igualmente mi artículo de próxima aparición *La formación teórica de Don Ventura Rodríguez en la revista Academia*.

(4) María Luisa Scalvini: *Para una teoría de la Arquitectura*, pág. 21, Barcelona, 1972, ob. cit., núm. 13, septiembre, 1969, plantea las diferencias existentes entre crítica y teoría arquitectónica. P. Collins en su texto *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución*, Barcelona, 1970, plantea como «... mientras que, antes de 1750, el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencia a reglas objetivas universalmente aceptadas, después de 1750 éste se convirtió en un ejercicio subjetivo de naturaleza literaria, en el cual la historia, la psicología y las alusiones literarias proporcionaban una materia intelectual a la cual el juicio artístico resultaba inextricablemente vinculado».

(5) E. Lafuente Ferrari: *Dibujos de D. Ventura Rodríguez*, Arte Español, 1933.

(6) Kubler, en su estudio sobre la arquitectura de los siglos XVII y XVIII esboza ya el tema de la influencia de Vittone en Ventura Rodríguez, estudios que han sido desarrollados por W. Oechslin en su trabajo *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, Actas del Congreso sobre *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel settecento*, Turín, 1970, tomo I, pág. 393-442. Los planos de Rodríguez en la Academia de San Luca figuran con las firmas Cart. Y núm. 312-314. P. Portoghesi, en su estudio sobre *Bernardo Vittone, Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, 1966, no daba noticias sobre su influencia en los medios españoles.

(7) Deseo agradecer al profesor Jörg Garms la ayuda que me facilitó al informarme sobre la actividad de Vanvitelli en los medios napolitanos. J. Garms: *Beiträge zu Vanvitellis leben, werk und milieu in Römische historische mitteilungen*. Herausgegeben vom österreichischen kulturinstitut in Rom und der österreichischen akademie der wissenshaften; 16. Heft. Rom-Wien, 1974.

(8) El último estudio publicado sobre los arquitectos neoclásicos franceses es el catálogo de la exposición *Piranèse et les français, 1740-1790*, Rome, Dijon, París, 1976, donde existe una importante bibliografía puesta al día de los arquitectos franceses de la segunda mitad del Setecientos.

(9) C. Sambricio: *En torno a Sabatini*. Goya, núm. 121.

(10) La personalidad de Roda y, lo que en este caso es más importante para nosotros, contactos con los ambientes ilustrados italianos ha sido analizado por Franco Venturi, *Economistas y reformadores españoles e italianos del siglo XVIII. Textos olvidados del Ministerio del Instituto de Estudios Fiscales*, Madrid, 1973, pág. 201-251, igualmente analiza la figura de Conca que tanta importancia tendrá junto con Foronda en la segunda mitad del período. Sobre la correspondencia entre Roda y la Academia de San Fernando ver en los Archivos de ésta Armario 1, legajo 43.

(11) Guglielmo Matthiae: *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*. Fratelli Palombi editori, Roma. S. A. Pane, en su obra *Ferdinando Fuga*, Nápoles, 1956, plantea cómo la obra de Fuga corresponde a la *tranquilla accettazione di un linguaggio diffuso*, mientras que Portoghesi señala sus intentos como la pretensión de racionalizar el método barroco.

(12) La figura de Preciado de la Vega es, a pesar de las opiniones de Missirini en su historia de la Academia de San Luca, una de las más

interesantes para poder analizar la confusión existente entre los ambientes intelectuales españoles de los años cincuenta. Pensionado en 1739 para estudiar escultura en Roma se ofrece a la Academia desde los primeros momentos para ser director de los pensionados, como ha estudiado María Angeles Alonso Sánchez en una tesis doctoral desgraciadamente inédita. Por su formación y por sus contactos con la Arcadia sin duda es de agradecer que no consiguiera los contactos entre los arquitectos italianos y los pensionados.

(13) Academia de San Fernando, Armario 1, legajo 3.

(14) André Chastel: *Introducción a la Exposición Piranesi et les français 1740-1790*. Ob. cit.

(15) E. Tormo: *Monumentos españoles en Roma*, tomo II, pág. 38, le atribuye la decoración interior de la iglesia.

(16) Academia de San Fernando, Armario 1, legajo 43; Expediente personal, Armario 2, legajo 3.

(17) Academia de San Fernando, Armario 1, legajo 24, existe expediente sobre formación y donativos a la biblioteca de la Academia. Las órdenes de compra y las testamenterías a la biblioteca aparecen en el Armario 1, legajo 15. Por un documento que se encuentra en el Archivo General de Simancas S. HAC. G. 1758, Memorial que dirige el Ergeta a la Academia conocemos cuál es el inicial depósito de la Academia. Igualmente Bedat en su trabajo antes citado comenta, pág. 265, el origen de la Academia y en nota 603 (ASF. JP 1-10-1775) señala los textos de mayor importancia.

(18) Julián Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972, pág. 31, estudia la biblioteca propuesta por Preciado de la Vega aunque sin citar como al igual que los libros son necesarios las estampas reglamentándose su uso (pág. 307-315). Interesa consultar de cualquier forma para la comprensión de la Academia de la Arcadia A. Quondam: *La crisi dell'Arcadia*, Palatino XII (1968), núm. 2, pág. 160-176; R. Pacciarie: *L'Arcadia e la sua Pinacoteca*, Strenna dei Romanisti, 1957; F. Maggi: *La Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Studi Romani, año VI (1958), núm. 2; E. Paratore: *Una scoperta in Arcadia*, Strenna dei Romanisti, 1965, pág. 322-332; C. Pericoli: *La Pinacoteca dell'Accademia dell'Arcadia*, Capitolium, año XXXV (1960), núm. 6; Menéndez Pelayo: *Ideas estéticas*, tomo III, pág. 261-264, Madrid, 1941.

(19) Llaguno: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, tomo IV, Madrid, 1829, pág. 264-266. Academia de San Fernando, Junta particular, 6 de junio de 1750.

(20) Francesco Algarotti: *Lettere sopra l'architettura*, 1742. El *Saggio sopra l'architettura* fue publicado en 1756 existiendo posteriores ediciones como son las de Livorno, 1763; Venecia, 1791-94; Milán, 1831 y 1823. Ver Sicardi: *Algarotti critico e scrittore di Belle Arti*, Asti, 1911; Michelessi: *Memorie intorno alla vita e agli Scritti di F. Algarotti*, Venecia, 1770; Ambrogio: *L'estetica di F. Algarotti*, Siracusa, 1925; Gabrielli: *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel settecento*, en *Crítica d'arte*, 1938, pág. 155-169; 1939, pág. 24-31, y Kaufmann: *Piranesi, Algarotti and Lodoli*, Gazette des Beaux Arts, 1955, tomo XLVI, pág. 21-25; Diego de Villanueva, en sus *Papeles críticos*, Valencia, 1766, publicó por vez primera opiniones de Lodoli. Ver igualmente Rafael Sánchez Mazas: *Presagio a la arquitectura racional*, Traza y baza, abril, 1936. C. Sambricio: *Sobre Algarotti y su sueño*, Revista de Ideas Estéticas, julio-agosto-septiembre, núm. 123, Madrid, 1973.

(21) Academia de San Fernando, Armario 2, Manuscrito 66.

(22) *Ibid.*, carta de Hermosilla a la Academia.

(23) A. Desgodets: *Les Edifices Antiques de Rome, dessinés e mesurés tres exactement*. París, 1682. Es interesante traer aquí el tema del historicismo y de sus manipulaciones. Cuando Tafuri señala (*Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1972, pág. 48), «... Cuando la contaminación experimental entre distintos códigos lingüísticos...» se puede hablar de experimentalismo y de antihistoricismo, lo cual, en muchos casos, es perfectamente aplicable a los esquemas con que se estudia Desgodets en la Academia de Madrid.

(24) Academia de San Fernando, Armario 2, Manuscrito 66.

(25) *Ibid.*

(26) La referencia al curso de geometría compuesto por Hermosilla es casi constante en la Academia de Madrid. Chueca Goitia, en su estudio sobre el curso de arquitectura de la academia, comenta el papel que juegan los autores clásicos en la articulación de la propia academia. Sobre el curso de geometría de Ventura Rodríguez —del que no existen noticias de su impresión, poseo un manuscrito encabezado por Francisco Santos de Torres y Amatria, copiado en la Academia de San Fernando. Sacado por D. Ventura Rodríguez y que es el curso dictado por Rodríguez sobre la geometría y que se basa de forma clara en los esquemas publicados por Arfe en su *Varia commesuración*—. F. Chueca Goitia: *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pág. 383.

(27) Academia de San Fernando, Junta particular, 16 de abril de 1752. Es nombrado Director de Arquitectura con ejercicio. Junta particular de 7 de junio de 1753, presenta su curso de geometría en la Academia. Junta ordinaria 11 de Julio de 1755 da noticia de cómo se encuentra en El Escorial habiendo ya finalizado el estudio encargado, por lo que pide una pensión vitalicia; Junta extraordinaria de 27 de octubre de 1756 señala



José de Hermosilla. Patio del Colegio Anaya (Salamanca).

cómo al haber sido nombrado ingeniero extraordinario por el Rey vuelve «Restituido al objeto de mi crianza y primeros estudios».

(28) Fray José de Sigüenza: *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, 1927; Francisco de los Santos: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1768; Andrés Jiménez: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1764; C. Rieger: *Elementos de toda la arquitectura civil*, Madrid, 1763, había desarrollado parcialmente el tema de Bibiena, lo que de hecho significaba desarrollar un eclecticismo crítico a caballo entre la discontinuidad introducida por Borromini en el material heredado de la historia y la continuidad de la tradición romana de Bernini (Tafari, *ob. cit.*, pág. 46).

(29) Academia de San Fernando, Armario 1, legajo 46. Bernardo de Andree: *Varias antigüedades de España, África y otras provincias*, Amberes, 1614. Luis Velázquez había viajado igualmente por toda España en busca de antigüedades, y de ello tenía noticias la Academia de San Fernando, como lo demuestra la Junta particular de 14 de marzo de 1764. En esas fechas ha comenzado ya de forma clara el estudio de las antigüedades. En Junta particular de 14 de marzo de 1764 se plantea la importancia que tienen los arcos, obeliscos y pirámides. Felipe José de León había traducido (ASF. A. 1, lg. 24) el texto de las ruinas de Palmira en 1768, y Bort había viajado igualmente en 1755 por toda España intentando buscar antigüedades. Los comentarios de Hermosilla entonces a la academia justifican una opinión claramente distinta con respecto al viejo concepto, pero consecuente con la nueva visión como se manifiesta en las cartas que dirige a la junta particular en octubre de 1766 (ASF. A. 1, lg. 37). Voltaire: *Le Siècle de Louis XIV*, París, pág. 352, 1962. De los dibujos de Hermosilla para El Escorial que no conocemos sabemos que una parte fueron colocados en la misma Academia como modelos en la sala de arquitectura (Premios 1802, pág. 3) y que otros, concretamente los que se referían al templo y al palacio de El Escorial salieron a la venta en una almoneda que anunciaba el Diario de Madrid el 30 de mayo de 1810.

(30) Luis Velázquez había recibido el encargo de viajar por toda España en busca de antigüedades. ASF; JP. 17 de marzo de 1764 y JP. 17 de mayo de 1764. Julián Bort viajó en 1751, comisionado por el Rey, por España y Europa para estudiar también las antigüedades (Vaquero, pág. 197). Carta de José de Hermosilla a su hermano Ignacio, 6 de octubre de 1766. Academia de San Fernando, Armario 1, legajo 37.

(31) F. Chueca: *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, 1968, pág. 227; M. Molina Campuzano: *La urbanización de Madrid en el siglo XVIII*, en *El Madrid de Carlos III*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1961, pág. 83-139; C. Sambricio: *Urbanística e Iluminismo en Madrid*, Controspazio, Roma, 1974, núm. 4.

(32) *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, voz Ville. de Jaucourt, París, 1963, pág. 556-57.

(33) Morelly: *Code de la nature*: Lois Ediles, Polonia, 1970, pág. 132-135. Interesa recordar igualmente la opinión de Descartes sobre la ciudad, opinión publicada en su *Discours de la Methode*.

(34) J. Gállego: *ob. cit.*, pág. 154, señala sobre la puerta de Alcalá y el Paseo del Prado como ya en 1599 y con motivo de las bodas de Felipe III con su prima «... Madrid les dedica una magnífica entrada con arcos de triunfo, una fuente en el Prado con la estatua de Neptuno, estatuas de Artes y Musas...», lo que nos señala el carácter barroco que tiene el Prado, aunque luego, el mismo Gállego señala el cambio habido en el gusto al introducirse —dentro de una órbita greco-romana— las estatuas de Cibeles y Neptuno en el Prado (*ob. cit.*, pág. 134). Las noticias de las obras del Prado y concretamente el proyecto de Puerta de Alcalá que elabora Hermosilla se encuentran en el Archivo de Simancas, Sup. Hac., 1275, Carp. 1778, núm. 18.

(35) M. A. Laugier: *Observations sur l'Architecture*, La Haya, 1765, pág. 312-313. Es interesante el estudio publicado por Tafari con el título *La aventura de la razón*, en su estudio *Progetto e utopia*, Roma-Bari, 1973, pág. 5-40.

(36) Una de las obras de mayor interés en la actividad de Hermosilla es la que lleva a cabo en el hospital general de Madrid, si bien su estudio sería el sólo tema de una monografía. F. Chueca: *Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid*, Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo CLXIV, cuaderno II, 1969. Da el plano de Sabatini, donde se puede ver cuál era la obra realizada hasta el momento por Hermosilla. Sobre sus atribuciones como encargado de los hospitales, ver Archivo General de Simancas S. Hac., núm. 7 y 6. En la Academia de San Fernando existe igualmente un expediente sobre la reconstrucción del hospital (ASF. A. 2, lg. 29) obra de Matías Gutiérrez y en el Semanario Pintoresco Español, 12. 1847. 25, 196 aparece un dibujo que complementa el de León y Rico publicado en la misma revista 1844, 183-94.